

書くことの源泉をめぐって：
ヴァレリーとモディアノの場合
(翻訳の〈倫理〉をめぐる総合的研究)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 安永, 愛 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00008211

書くことの源泉をめぐって—ヴァレリーとモディアノの場合

安永 愛

はじめに

ポール・ヴァレリー（1871-1945）とパトリック・モディアノ（1945～）。両者は共にフランス作家であるということ以外、さしたる共通性も具体的な影響関係も確認されているわけではない。しかし、ここ数年のうちに、ポール・ヴァレリーの浩瀚なる評伝¹共訳のドイツ占領下からパリ解放、そして作家の死にいたる最晩年についての頁を担当すると共に、モディアノの小説『家族手帳』*Livret de famille*（1977）の翻訳²を上梓し、2014年のモディアノのノーベル賞受賞にちなみ記事³を執筆する機会を得て、筆者の中では奇妙な具合に二人の作家が重なり合うようになった。

ヴァレリーが世を去ったのは1945年7月20日。モディアノが生まれたのは、奇しくもその10日後のことである。第二次世界大戦の終結という大きな節目を迎えるとともに、第三共和制下を代表する文人的風貌を持ったヴァレリーが死去し、ドイツ占領下の混乱の中で出会ったユダヤ系の父とベルギー生まれの女優の母のもとに、モディアノが生まれたのであった。ヴァレリーはド・ゴール(1890-1970)⁴により国葬に付され、葬儀の夜にはパリ中の灯りが消され、二つの投光機によってトロカデロ宮殿に巨大Vの字が描かれた。戦後の再出発の時期にあたって、ヴァレリーはいわば国民的統合のアイコンとなっていたのであった。片やモディアノが『エトワール広場』*Place de l'étoile*で作家としてデビューしたのは1968年。発行日は五月革命間近の4月20日と奥付けには記されている。周知のとおり五月革命とは、ド・ゴールが体現するフランス、ド・ゴールに象徴されるフランスの伝統的な諸価値の否定の運動であった。1945年、1968年というフランス社会にとっても、世界の歴史にとっても大きな意味を持つ節目の年が、作家の履歴の節目と重なっているめぐりあわせに、何やら眩暈めいたものを感じないではいられない。

およそ資質も中心とする文学ジャンルも異なる二人のフランス語の書き手であるが、本論文では、いくつかのテーマを設定し、両者を対照させて論じてみたい。ヴァレリーとモディアノには直接の影響関係もなく、比較して論じることに何ほどの意義もないと断じるのも可能なことは承知の上である。二人の作家の差異について論じても事実の追認を超えるわけではないが、異なる二人の作家をある観点から並べて論じることによって、書くという営為の豊かさ、書くことの源泉について何かしらの気づきがあるのではないかと、

¹ Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008.

² 拙訳『家族手帳』水声社、2012年。

³ 共同通信社の依頼による。2014年10月中旬から下旬にかけ、『静岡新聞』『中国新聞』をはじめ、各地方新聞に掲載された。

⁴ 因みに2015年1月にイスラム国の若者によるテロ襲撃の発端となった風刺新聞『シャルリー・エブド』*Charlie Hebdo*の前身にあたる『アラキリ』*Hara-kiri*は、ド・ゴール大統領の風刺を出発点としていた。

うのが筆者の目論見である。「書く」とは、言語化されていないアマルガムを「言葉」というものに翻訳していく作業なのだ、と定義してみれば、広義の翻訳論にもつながっていくだろう。およそ「言葉」にする作業は、書き手の倫理と切り離すことはできないのであるから、二人の作家を論じることは、翻訳の倫理を一考することにもつながろう。この二人の作家を論じるにあたって、本論文では、「作家の原風景」、「神秘」、「音楽」、「星」の4つテーマを立て、順次取り上げていく。

1. 作家の原風景

どのような作家にもおそらく「原風景」と言ってよい、つねに立ち返っていくイメージがある。モーリス・ブランショは「作家とは、あるイメージに奇妙な情熱で結ばれている人間のことだ」と述べているが、ヴァレリーにもモディアーノにも、そうしたイメージが明確に存在している⁵。ヴァレリーにとってそれは「地中海」であり、モディアーノにとっては「占領下のパリ」であると名指すことができる。こうした原風景を抜きにしては、彼らを真に理解することはできない。それらは、所与のものであり、彼らの選択や努力によるものではない。人がある時間と場所、そしてある父と母のもとに生まれる。その偶然のうちに作家の出発点の重要な部分が含まれているのである。

ポール・ヴァレリーは税官吏士の父とイタリア領事の娘であった母の間に、父の赴任先の南仏の港町セートに生まれた。コルシカ島の漁村出身の父とイタリア・ジェノヴァの貴族の血筋に連なる母とは、いわば身分違いの結婚であった。ヴァレリーは「自分にはフランスの血は一滴たりとも流れていない」⁶と明言しているが、ヴァレリーは父の出身のコルシカの漁村を訪れ、その野蛮さにショックを受け、むしろ母方の親族の方に親しみを覚えていた。母親は自宅で常にイタリア語を使い、ヴァレリーを「パオロ」と呼んだ。ヴァレリーの評伝を執筆したミシェル・ジャルティは、「ヴァレリーの物語は、ラングドック沿岸への新参者たるある家族の偶然—あるいは運命—によって、イタリア語へのフランス語の「接木」を経て作家になり得たひとりの子供の物語に他ならない」と述べている⁷。

フランスの代表的作家とされるヴァレリーが、厳密には決してフランス的とはいえない家系に連なっていることは意外であるが、モディアーノの出自も複雑である。モディアーノという苗字自体は、煙草やポーカーのカードなどを販売するイタリアのメーカー名と同じ

⁵ 静岡大学翻訳文化研究会では、作家による講演を企画し、作家と交流する機会を得てきたが、それぞれの作家に「書く」ことを選びとったきっかけとなるものが存在することに強い感銘を受けた。よしもとばなな氏は「親がわりと年取ってからの子供で、親が死んだら、などとよく思いめぐらしたし、動物を飼っていて、その死に接することも多く、死ぬってどういうことだろうといつも考えていた」幼少期について触れていた。また多和田葉子氏は「こどもの頃から、言葉が持つ力というのを感じていて、年端もいかないのに「魅力的ですね」という言葉を使って大人にすごく驚かれたりした」というエピソードを挙げられていた。それぞれのエピソードがそれぞれの文学の特質に強く結びついていることに驚くばかりだった。

⁶ *Op.cit.*, Michel Jarrety, *Paul Valéry*, p.13.

⁷ *Ibid.*, p.13.

である⁸。また、モディアノ自身の言によれば、画家のモディリアーニは遠戚にあたるという⁹。Modiano, Modigliani と二つの苗字を綴りにしてみれば、いかにも同じ地理的土壌から生じた名であることが納得されよう。モディアノの父のアルベールはユダヤ系のフランス人であり、モディアノの母はフラマン語地域であるアンヴェールの出身である。多忙だったモディアノの両親は、生まれた子供をまず母方の祖父母に預けた。彼らはフラマン語しか話さなかったという。物心つくかつかないかの時期に心身にあびた言葉がフラマン語であったこと、後の執筆言語がフランス語であることにどのような関わりがあるのか、十分に解き明かすことはできないが、モディアノがインタビューやテレビ出演時に見せるしどろもどろぶり、また雄弁というよりむしろ訥弁すれすれのシンプルな書法には、ある言語的な断絶、溝の経験が何がしか関わっているのではないかと思われてならない。また、母方の血筋のなせるわざだろうか、モディアノは2メートル近い長身である。2014年10月14日付けの*La Croix*の記事には「*Géant timide*」（内気な巨人）とのモディアノの形容の言葉が見られるが¹⁰、ノーベル賞受賞講演を収録した動画¹¹を見ると、人より頭一つ抜けて背の高い己の存在感を消すかのように、むしろ控え目にしているような佇まいが印象的である。

このようにヴァレリーもモディアノも、出自から見ると決して典型的なフランス人ではない。ヴァレリーにとっての「地中海」、モディアノにとっての「占領下のパリ」は彼らにとっての原風景であると述べたが、こうしたものが強く意識されることとなった背景としては、彼らがフランス人としての標準的アイデンティティを当然のごとく手にした類の人間ではないことも何がしか関わっているのであろう。

ヴァレリーは自らの幼年を振り返り、自然という非人間的なものと、人間的なもの（港湾での人々の労働の様子や美しい設計による船体）とを同時に目にすることのでき、取り立てて目を引くような建物があるわけでもないために、太陽、空、海という「熾烈に単純である」ものが圧倒的であるような、地中海に面した地味な港町で育ったことが自己形成にあたって大きな意味を持ったことを母校での講演録である「セート中学校授与式記念講演」において詳述している¹²。ヴァレリーは13歳の時、父の転勤に伴いモンペリエに転

⁸ 2013年に刊行されたガリマール社の*Quatro*叢書の一冊であるモディアノの小説集*Patrick Modiano, Romans*の巻頭に収められた写真資料のうち2頁が、モディアノ社の1930年代の広告ポスターに宛てられている。

⁹ 2014年12月7日に行われたノーベル文学賞受賞講演より。講演録を日刊紙『ル・モンド』*Le Monde* 2014年12月7日付けの電子配信版の記事「*Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano*」で読むことができる。2015年2月18日にフランスのガリマール書店よりモディアノのノーベル賞受賞講演録（Patrick Modiano, *Discours à l'Académie suédoise*, Gallimard）が刊行されたが、本稿執筆には入手が間に合わなかったため、モディアノのノーベル受賞講演の引用訳出にあたっては、『ル・モンド』電子版のフランス語テキストに拠った。

www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix

¹⁰<http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Patrick-Modiano-Prix-Nobel-de-litterature-2014-2014-10-09-1218759>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lNYhSZMZG4k>

¹² Paul Valéry, *Œuvres I*, p.1438.

居するが、文学や絵画、音楽など文化・教養的なものに接し始めるのはその頃からであり、セート時代は、そうしたものとは無縁に、日の光を浴び、海を眺める中で、ゆっくりと自然への崇敬の念を培い、未知なるものへの憧れを募らせていたのである。ヴァレリーは二十歳を過ぎる頃ピエール・ルイスやジッドと出会ったことがきっかけとなり、マラルメを慕ってパリに上京し、以後パリを拠点とすることになるが、晩年に至ってヴァレリーは、セート時代に培った「熾烈に単純であること」¹³への志向、太陽や空や海が絶対的であるような原始的な感覚、そうしたものを自分のうちに見出さないかぎり、「深まりそこなう」ということを発見した、と述べている¹⁴。恐らくヴァレリーが最初からパリに生まれていたら、彼の著作の多くは違ったものになっていただろうし、そもそも書かれなかったかもしれない。セートで培われた「熾烈に単純な」自然の体験、原始の自然に対する敬虔な思い、人間的なものと非人間的なものとの関わりあいへの眼差し。そうしたものがヴァレリーの思考や感受性を決定しているのである。

幼い日にヴァレリーが目にした海が地中海であって、たとえばフランスでも大西洋側の荒々しい海などではなかったこともヴァレリーの心性を規定していよう。荒々しい海がロマン主義的な感受性を生むのに対して、地中海の穏やかさ、その気候の安定は、時を超越した永久的なものへの希求を生むだろう。地球上でも気候的にも最も恵まれ、交易や交流が盛んに行われ、沿岸では人間の能力が十全に花開き、洗練や抽象化に向かう潜在力が豊かに秘められている—それがヴァレリーにとっての地中海のイメージである。「人間に何ができるか」とのテスト氏の問いはヴァレリーの問いでもあり、この恵まれた自然の基盤のもとで、知力と感受性の極限にまで至る、というのがヴァレリーの思考と執筆の基本的な運動であるということになる。

ヴァレリーはセートの小高い丘の上から海を眺めたこと、学校の勉強をそっこのけで、海に見入り、港での船火事さえもある種の陶醉感を持って眺めたことを至福の思い出としているが、モディアノの場合、幼年期に関する幸せな思い出が語られることは殆どない。祖父母宅を皮切りに、両親は幼いモディアノと弟のリュディを様々な知人・友人宅に預け、幼子たちは住む街も家も転々とする生活だったのだから無理もない。そもそも仕事で多忙だった父も母も、何をしている人たちなのか、それさえ判然とはしなかったのだ。父母が占領下のパリでどのように知り合ったのか、ユダヤ人であるにも関わらず、父親はどうやって占領下のパリを生き延びたのか。物心が付きそのような疑問を發しても、両親は言葉少なであった。そのためモディアノは自らの生の「腐食土」たる占領下時代のパリを求めて、古の新聞や雑誌、写真集を漁り始める。そのうち、占領下は自分の生前のことであるのに、モディアノはあたかもその時代を生きたかのような気になっていった。中・高時代のモディアノは寄宿舎を転々とした。集団生活になじめない上に、自分を厄介払いしようとする父への反発を強め、孤独に苛まれる中で、文学作品を読むことが救いとなっていった。むさぼるように読み、自らも書き手になりたいという思いを持つようになる。モディアノはバカロレアの最初の挑戦において数学の答案用紙を白紙で提出したという。見かねた母親は、友人の口利きでレイモン・クノー（1903-1976）-による幾何学の個人指導を息

¹³ *Ibid.*, p.1092.

¹⁴ *Ibid.*, p.1438.

子に受けさせる。青年モディアノが書くことへの志向を持っていることを知ると、クノーは励まし、老舗文芸出版社ガリマール社への橋渡しも務めることになる。モディアノは二回目のバカロレアに合格し、ソルボンヌ大学文学部に登録するも、アカデミックな勉強には早くもけりをつけ、処女作『エトワール広場』*Place de l'étoile*の執筆に突き進んでいった。シュレミロヴィッチという名を持つ作家志望のユダヤ系の若者を語り手とし、アイデンティティの揺れをモチーフとして、セリヌ的な罵詈雑言を多数織り込んだ風刺と呪詛に満ちた作品である。この作品はロジェ・ミニエ賞とフェヌオン賞を受賞し、以後、モディアノは順調に作家としての道を歩んでいく。

モディアノの作品には、占領下のパリ、というモチーフが繰り返し現れる。このモチーフが底流に沈められ、表に出ない作品も書かれているが、モディアノにとって、この占領下のパリという舞台は、正邪や善悪の尺度では測りえない、人間の複雑な心の襲と運命のはかなさが映し出される場である。モディアノはノーベル賞受賞講演において占領下のパリについて以下のように述べている。

占領下のパリは奇妙な街でありました。表向き、生活は以前のように続き、劇場、劇場や映画館やミュージックホールやレストランは開いていました。ラジオからは歌が聞こえてきました。劇場や映画館には戦前よりむしろ人がたくさん集まっていた。あたかもそこは、人が集まって、互いに身を寄せ合い、安心しようとしている場所であるかのようでした。しかし、奇妙な細部が、パリは以前と同じではないことを示していました。車の往来がないため、パリは静かな街だったのです。木々のそよぎや、馬の蹄の乾いた音、大通りに繰り出した群衆の足音やざわめきが浮き立って聞こえるほど静かでした。そんな街の静けさの中、冬の晩の5時頃、窓から一切光をもらしてはならない灯火管制が突如始まると、このパリの街はそれ自体、不在となってしまったようでした。一ナチスの占領者たちの言ったとおり「視線をもたぬ」街となっていたのです。大人でも子供でも、時にいかなる痕跡も残さず、姿を消す可能性がありました。人々は小声で話し、会話は決して率直なものではありませんでした。なぜなら脅威があたりに漂っているのが感じられたからです。

モディアノの作品においては、人や物や建物が消失し、取り残される、その空虚感や置き去りにされ、宙吊りにされる感覚が繰り返し描かれる。そして、物語は悲痛な甘美さを纏う。さり気ないシンプルな文体で、筋立てに取り立てて派手なところもないのに「モディアノ中毒」という言葉もあるほどに彼の作品が読者の心に滲み通っていくのは、「占領下のパリ」に象徴されるような人間の後ろ暗さを見つめるとともに包み込むような、決して何者をも断罪しない静かで抑制されたトーンが全編を浸しているからではなかろうか。¹⁵

¹⁵ ル・モンド記者でモディアノ研究者であるドニ・コスナル (Denis Cosnad) によるモディアノ・サイト (lereaseaumodiano.blogspot.jp) の記事によると、2015年2月18日、フランス大統領フランソワ・オランドは、2014年度ノーベル文学賞受賞者であるモディアノとノーベル経済学賞受賞のジャン・ティロールにレジオン・ドヌール勲章を授けるにあたって演説し、「モディアノ的」*modianesque* との形容詞を口にし、その定義を与え

2. 神秘

「地中海」と「占領下のパリ」と。どちらもフランスに因むとは言え、それらが呼び覚ますものは、対極的とさえ言えないほどに、ただひたすら別種のものである。描かれるモチーフも違えば、作品の主たるジャンルも違い、文体も全く異にする二作家であるが、「神秘」というものの感受に関して、ある共通性を見出すことができるように思われる。

ヴァレリーは1892年10月上旬、ジェノヴァの母の実家に滞在していた激しい嵐の夜(4日から5日にかけてと推測される)に、精神的な危機と回心の劇を経たと語られている。二十歳そこそこでアイデンティティ探しの途上にいた青年ヴァレリーは、ランボーやマラルメの詩、ワグナーの音楽に圧倒され自らの無力に思い悩み、モンペリエの街角で見初め、口を利いたこともない貴婦人への密かな恋情に翻弄されていた。激しい雷鳴はそんなヴァレリーを断罪するものであるかのように感受された。ヴァレリーは、詩だの文学だの恋愛だのといった「曖昧なるもの」とは縁を切ろうと決意するのである。もはや知性以外のものに信を置くまいと決意し、やがて手稿集が出版始められていたレオナルド・ダ・ヴィンチを自らの偶像とし、またダ・ヴィンチにならって『カイエ』の執筆を始めることになる。

曖昧なものを遠ざけ、知性をしか自らの基盤におくまいとする固い決心をしたヴァレリーだったが、人生のある時期から「曖昧なるもの」への感度を高め、むしろ「曖昧なるもの」を進んで受け止めようとするに至る。「曖昧なるもの」とは知性や理性では捉えきれないもので、神的でもあり、神々しくもあり、聖なる何かでもある。そして自らの『カイエ』やその他の断片の中でそうした何かを、「神」を意味するギリシャ語の頭文字である θ の符牒で示唆するようになる。このヴァレリー自身にしか伝わらない符牒で担われているのは、キリスト教的、カトリック的な文脈に収まりきることのない聖性をおびた何かである。「私の中で最も宗教的なものは、宗教に敵対するものである」¹⁶とヴァレリーは述べているが、明晰を求めていく途上で逆説的に浮かび上がってきた神秘ともいべきものである。

ヴァレリーの私的な覚書の中にこの θ の記号が表れ始めるのは、1920年あたりからのことである。1920年頃というのは、高名な医師の娘で豊かな教養を備えたカトリーヌ・ポッジと知り合い、不倫に落ちていった時期に重なる。若き日に曖昧なものを断ち切り、明晰なものにしか信を置くまいとしたヴァレリーが、人生の経験を重ねていく過程で、神秘的なものに自分を開いておこうとするに至るのである。ポッジに宛てて書かれた手紙や、『カイエ』その他の断片に残されたヴァレリーの文章から、その転回にあたって性愛的な体験が介在していることが伺われる。

モディアノの場合、明晰であろうと努めようにも、物心ついた時点で、あまりに四圍は

てみせた。それは、「現実が逃れ去り、過去と現在がまじりあい、言葉が不確かになっていく」ことを指すのだという。さらに「対独協力に関する沈黙を破り、ショアーをも喚起し、20世紀の歴史の悲劇を若い世代に伝えた」とその文業を讃え、「あなたは、普遍的です。ノーベル賞が意味するのはそのことでもありますから、あなたはフランス的なのです」との言辞を奉った。モディアノ文学の特性についての大統領の(あるいはそのブレインの)理解は的を外してはいないが、作家の持つ普遍性がフランス的特性と無用意に結ばれている最後の言葉には、違和感を覚えないわけにはいかない。

¹⁶Paul Valéry, *Cahiers II*, p.593. Gallimard, 1974.

謎に満ちていた。次々と預けられる先も変わり、そのたび街や家や、周りの大人たちの様子を伺い、与えられた小さな居場所に自らを押し込む他ない日々。不安と寂しさは、それと感じられないほどに空気そのもののようにそこにあったことだろう。ノーベル賞受賞講演において、モディアノは次のように述べている。

私の個人的なことをお話して、皆様を退屈させたくはないのですが、自分の幼少期のいくつかのエピソードは、後の私の著作の母型となったと思っております。私は、見知らぬ両親の友人の家に預けられ、大半を両親から離れて過ごし、場所も家も転々としてきました。当時、子供だった私にとっては何も驚くことはなく、奇妙な状況に置かれていても、全くあたり前のことのようにでした。ずっと後になってから、自分の幼少期が謎めいたものに思われ、両親が私を預けた様々な人々や、絶えず移り変わっていったあれこれの場所についてもっと知りたいと思うようになりました。しかし、私を預かってくれた人々の大半について、素性を知ることはできませんでしたし、過去に住んだ家がどこにあったのか、その場所についてははっきりとはつかめずじまいでした。本当には明かすことも叶わず、謎を解き、神秘を見抜こうと努めたために、物を書く意欲が湧いてきたのです。あたかも、書くことと想像力が幼少期の謎や神秘を解く手助けをし得るかの如くなのです。

ヴァレリーにとっては、明晰であろうとし、知性にしか信を置くまいと決意した二十代はじめの精神的な転回点があり、その後、数十年にわたってその姿勢は維持されるが、中年期に達してから自らのうち曖昧なものや、神的なるもの、聖なるもの、神々しいもの、それらが一緒になった何とも形容し難いもの、その気配に敏感たろうと努めるに至ったわけである。モディアノにとってはおそらく、明晰さや知性などというものが、絶対的な抛り所とはなりえないだろうことは、いわずもがなのこととして了解されたいだろう。自らにとって世界は謎めいたものとして立ち現われ、自分は状況に翻弄され続けるしがない存在でしかない。レオナルド・ダ・ヴィンチの知力や創造性に憧れ、ワグナーに圧倒され嫉妬を覚え、ランボーやマラルメの詩の高みに絶望し、眼高手低のまま突出した能力に理想を求めようとする若きヴァレリーに対し、モディアノは自らの出生にかかわった後ろ暗い背景を知ろうと努め、占領下時代の新聞や雑誌、写真をむさぼる青年だった。青年は、映画女優ジーナ・ラシェフスキ(1930-1967)に魅了され、薄日の射し、ガソリンの臭いのするガレージに奇妙な安息を覚えた¹⁷。第三共和制的なフランスの文人からすればおよそ「文学的」とは見えない対象に、モディアノは独自の光を見出していくのだ。モディアノはノーベル賞受賞講演の中で、次のように述べている。

詩人・小説家は、日常生活に埋もれている存在や一見凡庸な事物に神秘 « *mystère* » を授けるのだと、そしてそれは、持続する注意力をもって、ほとんど夢想的・催眠的

¹⁷ ガリマール社の *Quarto* 叢書のモディアノ小説集の巻頭の写真資料には、数台の車と数人の整備工の背中の写る光の射すガレージの一葉の写真が、見開き 2 頁にわたって掲載されている。

な方法によってそれらを観察することによってなのだと、常に私は考えてきました。詩人や小説家の眼差しのもとで、ありふれた人生がついには神秘に包まれ、一見したところでは見えなかったけれども奥深くに隠されていた一種の燐光「*phosphorescence*」を帯びるに至るのです。それぞれの人の奥底に存在しているそのような神秘や燐光を見えるものにするのが、詩人・作家、それに画家の役割なのです。

明晰さの追求に限界を覚えた中年期以降のヴァレリーが、神秘の感受とその解明を自らの方法の一つとし、他者には共有され得ない記号を用いてまで、観念や感覚の純度を汚さず自らのものとしようとしたのに対して、モディアノはつとに世界を神秘として発見する姿勢を身につけ、作家としてのメチエに忠実に、凡庸なものに宿る神秘とその燐光を描き続けてきたと言えるだろう。モディアノの文学の大衆性について指摘する論者は多いが、それは、不確かな状況の中で生き延びようとした子供であったモディアノが、謎として立ち現われていた四囲の世界を見つめ、文化的教養などとはあまり関わりのない、生々しい日常の細部を精細に受け止める子供であったこととも関わっているのではないだろうか。周囲の様子に怯える子供のような感じやすさがモディアノ文学の底流に存在するように思われる。

方向は異にするのであれ、ヴァレリーにおいてもモディアノにおいても、「神秘」への感受性が書くことの駆動力になっていることに違いは無い。

3. 音楽

2013年に刊行されたガリマール社のクワルト叢書のモディアノ小説集には、本人による短い序文が付されており、その後半部には、次のように書かれている。

この選集の巻頭に掲載した何枚かの資料写真は、この選集に収めた小説がどれも一種の自伝、とはいえ夢見られた、あるいは架空の自伝なのだというを示唆する可能性もあろう。私の両親の写真自体が、架空の登場人物となったのだ。弟と妻と娘たちだけがリアルなのである。このアルバムの中に白と黒で姿を見せる端役や亡霊については、何と言おうか？私は彼らの影を、とりわけ彼らの名前を、その響きゆえに利用した。そのため、私にとってそれらは音符でしかないのだ。

つまるところ、小説家にとっては、あらゆる登場人物、観察することのできたあらゆる風景、あらゆる街路を楽譜の中に引き入れることが肝心なのであり、読者は一冊一冊読み進むにつれ、そうした楽譜の中に同様の旋律の断片を見出すのだ。とはいってもその楽譜は読者には不完全なものと映ろう。小説家は、純粋なる音楽家ではなかったし、ショパンの『ノクターン』のようなもの作曲もしなかったという悔いを持つ者となろう。

とはいえ、私が思春期に文学を好むきかけとなった作家の何人かは、純粋な音楽家であったことを覚えている。今、リルケやネルヴェルのことを思う。リルケの『オルフェウスのソネット』におけるリルケの悲痛な句またぎは、心から離れたことがな

ヴァレリーの残したテキストの中で詩はわずかな分量であるが、残した詩作品の重要性と社会に及ぼした影響の大きさから、ヴァレリーには詩人という名辞がよく似合う。優れた詩人であるヴァレリーが、意味と音との調和に詩の意義を見出し、詩における音楽的なものを重要視し、19世紀後半のフランスの象徴派の詩人たちと同様に、音楽的なものを芸術の理想と感じ取っていたのは十分に納得されることであろう。ヴァレリーは、20年にわたる詩作の中断ののち、新たな詩を書き始めるに至った状況について、演奏前に音出し練習するオーケストラのうなりの心地よさの比喻で語っている。モディアノは何冊かの他者の著作に序文を寄せたり、過去にはフランソワーズ・アルディ(1944-)の歌うポップスのメロディーに歌詞をつけたりしたこともあるが、ジャンルとしてはもっぱら小説をジャンルとして選び取ってきたのであり、小説家たるモディアノが、ジャンルとしての音楽に憧れを持っていたこと、また自らの描く小説の登場人物や風景、街路などを音符のようなものに喩えているのには少々意外な感もあるかも知れない。わずかな分量の序文の中に、これほど音楽のアナロジーが語られているのには、注意を引かれる。人物も風景も街路も、小説という不純な楽譜に描きこまれる音符にすぎない、とするモディアノの文章は、小説というジャンルの不純性を自覚しながら、そこから独自の音楽を奏でようとする自らの文学の営為を衒いなく述べたものなのであろう。シンプルで洗練され、無駄がなく、言葉の選択が確かで、独特の心地よいリズムのあるモディアノの文章は、小説の筋立てを知らずに、任意の頁をめくって読んでみる、というようなことをしたとしても、それに耐えるだけの密度がある。テキストを紡いでいく作業の中で、音符を書き込んでいく作曲家のアナロジーがモディアノの脳裏に浮かんできたのも、不思議のないことだったと言えよう。

先に述べたとおり、書くことを音楽のアナロジーで捉える発想はヴァレリーにも見られるが、例えばヴィルトゥオーゾの芸術と書くことの芸術を重ね合わせたヴァレリー¹⁹の次の一節には、書く行為の要求する全身全霊の緊張感が込められている。

フレーズ—書くことの技術。ヴァイオリンの木板に耳をあて、自らの指を聴き、意味の閉じられた環を形成するヴィルトゥオーゾの感覚を所有したいものだ。二つの方向をたどりうるような強烈なる印象を持って。すなわち自らを開き、生み出すという二つの方向性を。その統一性。²⁰

ヴァレリーは1943年に名音楽教師であったナディア・ブーランジェ(1887-1979)の知遇を得、彼女のレッスンに列席して、「聴くことが問いでもあり反応でもあるような状態」を整え必然的で説得的なフォルムを形成していく音楽家の力強い仕事ぶりに魅了されてい

¹⁸ *Patrick Modiano, Romaines, Quarto, Gallimard, 2013, p.10.*

¹⁹ ヴアレリーにおける音楽の主題、ことにヴィルトゥオーゾやヴィルトゥオジテの主題については、拙論「ヴァレリーにおける〈ヴィルトゥオジテ〉と〈ヴィルトゥオーゾ〉のイメージ(静岡大学人文学部『人文論集』62-2、2012年、77-104頁)を参照のこと。

²⁰ Paul Valéry, *Cahiers II*, p1009.

る²¹が、上記の断片には、聴くことと奏することとが一体であるようなヴィルトゥオーゾの身体に書く身体を重ね合わせるヴァレリーの発想が伺えるであろう。ヴィルトゥオーゾは、作家の積むべき鍛錬にきわめて具体的なイメージを与える存在なのである。

ヴァレリーがヴィルトゥオーゾに、モディアノが作曲家に、それぞれ自らのエクリチュールの営為をなぞらえているのは興味深い。ヴァレリーは書く行為に全身全霊の集中力を求め、ヴィルトゥオーゾにアナロジーに至り、モディアノは人物や風景、街路を組みあせて虚構世界を構築する自らの営為を言い当てようとして、さまざまな音やリズムを自在に組み合わせ総譜に至らしめる作曲家のアナロジーに至っているというわけだろうか。両者の文体や作品世界の魅力のありようと重ね合わせると、ヴィルトゥオーゾと作曲家の比喻の卓抜さが深く了解される。

4. 星

ヴァレリーとモディアノを対照させて論ずる最後のテーマとして、「星」をかかげよう。両者は共に「星」にまつわる戦慄的な文章を書いているからである。最初にヴァレリーの文章を、つづいてモディアノの文章を掲げる。

我々が天空に見るものと、わたしたちに自身の奥底に見出すものとは、どちらわたしたちの行為の範囲を超えているもので、一方はわたしたちの企てのはるかかなたで輝き、他方はわたしたちの表現の及ばない奥底で棲息しているから、はるか遠くのものに寄せる注意力と、もっとも内奥のものに寄せる注意力とのあいだに、一種の相関関係が生まれる。どちらもいわば期待の両極のようなものであって、何か決定的に新しいものを、天空に、また心のなかに待望する点で互いに呼応し類似している。わたしたちの眼がこの驚異的な無数の星たちを前にするとき、からだの一番深いところで、自分は自分以外の何ものでもなく、唯一無比だ—そのくせひとりぼっちだ、という狂おしいような感情に捉えられる。²²

子供の頃から、そして背が高すぎ、やせすぎ、あまりにもたくさんのそばかすがあって自分が醜いことに気づいてからというもの、彼女はスターだった。

じっと眺めていると星は、点滅しゆらめく輝きを発する。その光は星が死んでから長い時間を経て我々に届く。それは自らを疑っている光であり、その神秘的な震え、存在と無との間でのためらいが、我々を魅了する。フランソワーズ・ドルレアックとはそのような存在だった。内気でありかつ大胆。仕草はぎくしゃくとしていたが、海草のしなやかさも持ち合わせていた。突拍子もないところもあれば、密かに苦しんでいる様子でもあった。軽やかで、眩く、まなざしは時に悲しげだった。だれも彼女の顔を熟知しているという確信が持てたためしかなかった。すべてがコントラストと不

²¹ *Ibid.*, p.967-978.

²² Paul Valéry, *Oeuvres I*, p.469.

安の中にあった。不安は星をまたたかせしめているものでもあった。²³

最初のヴァレリーの文章は、*La revue hebdomadaire* 誌の「パスカル生誕三百年記念号」に掲載された『パンセ』の一句をめぐる変奏」と題された批評文の抜粋であり、次のモディアーノの文章は、『シェルブールの雨傘』にも出演したカトリーヌ・ドヌーヴ(1943-)の姉で、1967年に、25歳にして事故死を遂げたフランソワーズ・ドルレアック(1942-1967)のフォトブック『彼女の名はフランソワーズ・・・』に寄せられた文章の一部である。いずれも死者の追悼にまつわる文章であるが、前者が「この宇宙の永遠の沈黙が、私をおのかせる」というパスカルの『パンセ』一節に端を発して紡がれ、星空を前にして覚える荘厳なる思いが記されているのに対し、後者は、個人的に面識があり、その活躍を見守っていた亡き映画女優へのオマージュがスター＝星のイメージに重ね合わされて綴られている。コンテクストは異なるが、抜粋の分量はほぼ同じであり、この比較的短い断章の中に、ヴァレリーとモディアーノという二人のフランス語の書き手のそれぞれのエッセンスが凝縮されているように思われる。

ヴァレリーの文章には、星空を前にした人間の思いが、普遍性のレベルに高められており、その幾何学的な無駄のなさとは類ない純度が我々を打つ。「我が上なる星の輝く天空と我が内なる道徳律」を等価に捉えたカント(1724-1804)を想起させる文章でもある。モディアーノの文章にはフランソワーズ・ドルレアックという女優の捉えがたく、全てにおいて両義的な魅力が、そばかすや醜さ、ぶっきらぼうさといった、それ自体はマイナスの意味を持つ言葉も交えることで奥行きを持って語られ、「スター」からの連想で、何億光年もの時を隔てて光の届く星の比喻へとほとんど奇跡的に接続されている。

ヴァレリーがパスカルについて語り、モディアーノが女優のフランソワーズ・ドルレアックについて語ったのは、純粋に書き手個人の選択によるというわけではなく、それぞれの作家の社会的な布置を示すものでもある。ヴァレリーがフランス第三共和制を代表する文人として、フランスの文学的伝統の継承と検証を期待され、手厳しくも透徹した目をもって旺盛に評論の健筆をふるったのに対し、モディアーノは文学批評的な仕事にはあまり関わることはなく、映画や写真という文学より新しいジャンルにむしろ親和性を示している。モディアーノは映画の脚本も手がけ²⁴、ブラッサイ(1899-1984)とのコラボレーションで『やさしいパリ』のフォトブック²⁵にも文章を寄せている。ヴァレリーの文章が人文主義的な伝統に強く根ざしたものであるのに対し、モディアーノは知識人的・文人的な枠組みをすり抜け、より大衆性のある写真や映画というメディアを自らの表現の重要要素としてい

²³ Catherine Deneuve, Patrick Modiano, *Elle s'appelait Françoise...* Canal + Editions 1996. pp.29-30. このフォトブックには、モディアーノの文章の他に、フランソワ・トリュフォー(1932-1984)とカトリーヌ・ドヌーヴの文章が収められている。このテクストの存在については、雑誌『ふらんす』2015年1月号の「モディアーノ特集」に掲載された野崎 敏によるモディアーノの見事な批評文「星から届く光」により知った。

²⁴ モディアーノはルイ・マル監督(1932-1995)とともに『ルシアン青春』(*Lacombe Lucien* 1974年)の脚本を手がけた。またモディアーノの小説 *La villa triste* (初出 1975年、『悲しき別荘』邦題 『イヴォヌヌの香り』)は1994年に、パトリス・ルコント監督(1947-)により映画化されている。

²⁵ Brassai, Patrick Modiano, *Paris Tendresse*, éd Hoëbeke-Paris, 1990.

る。先に掲げた星をめぐる二つの断片には、二人の作家のスタンスの違いがよく表れてもいる。

おわりに

以上にヴァレリーとモディアノという二人のフランス作家に焦点を当て、四つのテーマを設け、両者を並列的あるいは対照的に論じてみた。ヴァレリーはノーベル賞受賞候補者リストに上がるも受賞することなく生を閉じたが、フランス、ひいてはヨーロッパを代表する文人としての威光は比類ないものがある。ヴァレリーの文章の普遍性へと高まっていく透徹した抽象性からは、「人類」という観念がしばしば呼び覚まされる。一方モディアノは、その文体の軽やかさや大衆性からノーベル賞のイメージとは一見遠いようでいて、時代とその傷を深く刻印した作品をたゆまず世に送り出してきた。描かれるのはアイデンティティも希薄な、不確かな生にかろうじて繋がっているかのような人間たちである。モディアノは人文主義的伝統に根ざした「文人」イメージからは遠いところで、時代のフィギュールを描き出しているのである。付け加えるなら、この文体の軽さとされるものは、モディアノが慎重に選び取っているものである。「ペンもまた、調子を重くしかねないものであり、軽やかなカメラの夢想ほどにペンを軽くしようとするれば、時に人生まるごとが必要とされるのである」²⁶とモディアノは語っている。「軽やかなカメラ」とは何か、それについては注に譲る²⁷が、「ペンの軽さ」には「時に人生丸ごとが必要とされる」とモディア

²⁶ Herne, *Patrick Modiano*, 2012, p.265

²⁷ エルヌ社 (Herne) の作家研究叢書のモディアノの巻に収められた「軽やかなカメラ」と題されたモディアノの文章を以下に訳出しておく。

「17歳の頃、他の多くの人々と同様に、私は軽やかなカメラを夢見たものだ。それも日夜パリの街路を撮影できて、そうとは気づかれることなく街行く人々の顔や言葉を捉え、彼らの日々の冒険を追う目に見えないカメラを。スクリーンに映し出され、私がながめる映像は、架空であると同時に記録ともなっている映像ということになっただろう。すなわち、見知らぬ人々の物語が自然光のもとで展開される、そのような映像である。

「撮影」という言葉はもはや意味を持たないであろう。カメラはいとも軽く、肩にその重さは感じられず、まなざしや微笑や木々のそよぎや雲の行方をフィルム—極めて感度が高いために、ただ、人生に浸されているだけのフィルム—に固定することもなくカメラは捕えたことであろう。

そのようなカメラを夢想していた時代に、シャンゼリゼや並木通りのロードショー映画館や、アグリキュルチュールなどのむしろひっそりした映画ホールで、ヌヴェル・ヴァーグの初期の映画が公開されていた。そのうちに二、三の作品を通して、スタジオから街路や自然光のもとに逃れたい、「記録的なもの」と「フィクション」とが交じり合う磁場に到達したい、という欲求を強く感じた。ロッセリーニらや五十年代のアメリカのシネアストの何人か、さらに更に古い時代のシネアストたちの中のジャン・ヴィゴらが、それぞれの仕方でそのような神秘的均衡に到達していた。

ヌヴェル・ヴァーグのシネアストたちは、それまでのシネアストたちよりも、アドヴァ

ノが述べているのは、日々書き続ける者の生々しい実感なのであろう。

ヴァレリーの稠密で透徹した文章。緩みも妥協も排する、その否定力の強さ。真贋を見る目の確かさ、本質的なものを素早く的確に見出す視力。それらは、生前公刊された作品のみならず、公開を前提とせずに書き継がれた彼の私的な手記である『カイエ』その他の断片の中にも見出されものである。遺されたヴァレリーの膨大な紙片は、いまだ解析を待たれる類例のないドキュメントである。

一方、いかめしさとは無縁の平明さの中に、写真や映画のイメージにも合い通じる軽やかさと洗練を留めたモディアノの文章。人を見る目の、悲しみを秘めたその類いなき優しさ。時代と街の基調音を聴き取りメランコリックな物語りへと紡いでいく、浮遊しているように見えて高度に洗練されたモディアノのエクリチュールの確かさ。

言葉や執筆へのアプローチは違えど、ヴァレリーもモディアノも、数行読んだだけでそれとわかる固有の声と文体を持つ。本論文で両者を対照・並列して論じる際に掲げた「作家の原風景」「神秘」「音楽」「星」の四つのテーマは、両者の魅力が溢れるテキストに注目していく中で選び取られたもので、恣意的なものではあるが、両者の文学の本質に触れる部分を含み持っているものと思う。これらの分析を通じ、言葉に表現する（フランス語では *traduire*[=表す・翻訳する]という単語をあてることができる）書き手の倫理がわずかながらでも浮かびあがるとすれば望外の喜びである。

ンテージを持っていた（ように思われた）。カメラはより軽く、フィルムはより高感度・技術の進化により、何かと容易になったのである。しかし、それはすべて幻想に過ぎないが、最終的にはわかった。

軽いカメラなど、存在することは決してあるまい。ただ、そのたびごとに、小細工しなければならぬようなカメラを除いては。ゴダールが『勝手にしやがれ』で使用したカムフレックスは、モーター音がするため直接録音することはできぬ代物であったのだから、軽いカメラなどではなかったことが四十年を経て理解されている。映画のフィルムは、想像されるほど高感度なものではなく、ゴダールとクタルは夜のシーンを撮影するために写真フィルムに頼ったのであった。ともあれ、ゴダールやクタルよりずっと前に、ジャン・ヴィゴーとマックス・オルフェスは、どのような奇跡によるのかは分からないが、まだもっと重量のあったカメラを軽く、流動的なものにする術を心得ていたのであった。……………

しかし私は、残念ながらカメラはペンほどの軽さを持ち得ないということが、すぐさまわかってきた。映画の中で私の心を動かしたり、脆弱さやはかなさや、自然な感覚を与えたりするそれぞれの映像—そう、人生というのは、こんな風だ、と言わしめる映像—は、手をかけた結果なのである。なぜなら自由になる道具は不十分なものであるからである。そのたびごと、譜面を奏するストラリヴァリウスが、いきあたりばつりに構築されなければならなかったのである。」(Op.cit.,Patrick Modiano, p.265)